

Uma experiência pelicular.

Jacinto Lageira

Professor de Estética na Universidade de Paris 1, Panthéon-Sorbonne, e membro do LETA (Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée), é pesquisador e crítico de arte. Dentre seus livros publicados destacam-se: *Du rétinien au mural*, *Daniel Walravens*, La Lettre volée, 2007; *L'esthétique traversée* Psychanalyse, sémiotique et phénoménologie à l'oeuvre, La Lettre volée, 2007; *La déréalisation du monde. Fiction et réalité en conflit*, éd. J. Chambon, 2010; e *Cristallisations*, monografia Jean-Marc Bustamante, a ser publicada em 2011 pelas éditions Actes Sud.

Resumo. O presente texto trata das relações entre o háptico e o óptico na obra de arte, desde o ponto de vista dos criadores até a aproximação de seus intérpretes. Por parte dos primeiros, a obra de arte é da ordem do tátil, enquanto que, para a audiência, a experiência centra-se no óptico. Nesta medida, a reflexão aborda o papel, quase frustrante, da memória em reconduzir a experiência epidérmica, buscando sensações anteriores para imaginar novas.

Palavras-chave. artes visuais, experiência, pele, háptico, óptico.

A pellicular experience.

Abstract. This text explores the relationship between the optical and the haptic in the work of art, from the viewpoint of the creators to the approach of their interpreters. For the first, the work of art is on the order of the tactile, while for the audience, the experience focuses on the optical. To this extent, the reflection focuses on the almost frustrating role of memory to reinstate the epidermal experience, searching for previous sensations to imagine new ones.

Keywords. visual arts, experience, skin, haptic, optic.



Percebida por seus criadores ou por seus intérpretes, desde suas origens a obra de arte é o produto do toque, do tátil, do contato e da manipulação; percebida por seus receptores, ela é o resultado da óptica, da visualidade, do distanciamento, do intocável. Que se trate das artes da performance ou das artes ditas, precisamente, “visuais”, uma clara separação é assim estabelecida, e permanece dominante, entre o háptico e o óptico, entre o que é da ordem de uma relação carnal e o que pertence ao domínio do mental, cuja pura visão é considerada ao mesmo tempo o canal de transmissão privilegiada e a garantia de uma conceitualidade livre de liames corporais. Uma vez restabelecida a realidade fisiológica de nossas experiências naquilo que percebemos com nosso corpo e por meio de nosso corpo, logo também com nossa carne, aparece, no entanto, uma outra separação. Se nossas experiências estéticas em geral pertencem ao domínio do háptico – uma paisagem, um tecido, um rio, um vaso –, nossas experiências artísticas – as experiências concretas das obras de arte – são quase sempre ópticas, ou, ao menos, realizadas à distância, como é o caso da recepção musical. Ainda que, nesse último caso, os sons toquem realmente o sistema auditivo, ferem-no, fazem-no vibrar.

Salvo raras exceções, somos firmemente mantidos distantes dos objetos, colocados em uma atitude daquele que pode ver, mas não tocar, o que tem sérias repercussões sobre a apreensão das obras de arte, pois uma grande parte das experiências que poderíamos ter junto a elas é impossível. Nossas experiências artísticas são abordagens sem mãos, parcialmente sem corpo, sem contato corporal, o que não é nada menos do que uma experiência truncada, como se as próprias obras não tivessem massa, peso, textura, rugosidade ou polidez, frieza ou calor. É preciso se render à evidência: não percebemos as obras como tais. Como nossa experiência é apenas metade sensorial, realizamos apenas metade da experiência artística. Mesmo quando os valores hápticos podem ser transpostos em valores ópticos, tocar verdadeiramente o mármore de uma escultura de Auguste Rodin ou de Giuseppe Penone, ou sentir realmente a materialidade da pincelada de Ingres ou de Monet não podem ser comparados a experiências onde o toque é ausente. Pensemos em obras como *Prière de toucher* de Duchamp, as “esculturas polissensoriais” dos Futuristas, aquelas de Lygia Clark ou de Marie-Ange Guilleminot, todas as obras de performance participativa, e constatamos que em relação à enorme produção artística óptica, as realizações hápticas são um magro rendimento e temos antes, ao final, a impressão de que somos seres sem epiderme quando se trata de abordar as obras de arte.



Abordar é bem a palavra, porque não tocamos — as razões de segurança e de degradação são perfeitamente legítimas e compreensíveis. Trata-se então de tornar problemática a célebre fórmula de Paul Valéry em *Tel quel*: “O que há de mais profundo no homem é a pele”. Essa fina camada de nós mesmos que estabelece a ligação entre interior e exterior, e da qual se origina uma capacidade quase infinita de sensações, é como que retirada de nossa experiência sensível das obras quando somos delas os espectadores. Outras modalidades perceptivas são, então, solicitadas para recompor, bem ou mal, o que pode transmitir a sensibilidade da epiderme, tanto no plano estritamente sensitivo quanto no cognitivo, uma vez que nós aprendemos também pela pele, pelo contato, pelo toque, isso eminentemente nas práticas artísticas. Se “o artista traz seu corpo” à obra, tal qual sublinhado, aliás, por Valéry, como que para compensar o déficit pelicular da experiência estética, são necessárias transposições, transformações e mutações psicofísicas da parte do receptor, porque se ele projeta, por sua vez, seu corpo na obra, não poderá jamais reencontrar o corpo do artista, de resto reconstituído de uma maneira completamente diferente no objeto. Quando é nossa vez de estar diante da obra trazendo o corpo, muitas vezes esquecemos a parte epidérmica de nossa relação com o objeto — sendo o visual demasiado imponente — e da relação com a pele do criador que nele está necessariamente retranscrito. Quer se trate de técnicas manuais, de contatos e de toques necessários à produção da obra, mais recentemente de telas táteis, ou ainda de objetos impalpáveis criados por tecnologias diversas, em última instância nada de tudo isso é incorporeal. Virtual, imaterial, evanescente, sem dúvida, mas de modo algum incorporeal.

Se é fácil apreender metaforicamente, por vezes de maneira intangível, o corpo e a carne do criador através de sua produção, apreender sua propriocepção, que pôde ressentir ou sentir em sua pele ou através dela, parece ser demasiado vago ou, ao menos, não transmissível, de tal modo escapa o sensitivo da pele a qualquer explicação. A única experiência que é próxima ao ressonante do criador é o contato de nossa pele com o objeto. É preciso ainda nuançar esse gênero de experiência na medida em que não podemos refazer exatamente a mesma experiência. Aliás, de que isso serviria? A obra de arte se pretende uma partilha de experiências e não uma proposição solipsista. A ilusão que ronda o receptor é de pensar poder refazer através do objeto de arte o mesmo gênero de experiências cotidianas que ele pode ter graças a essa surpreendente membrana que é a sua pele, a qual tem cerca de 2m² a cada 3 quilos, em média, o que bem indica a materialidade de uma parte de nosso corpo e, literalmente, seu peso em toda experiência. Compreendemos melhor as



famosas denominações filosóficas do racionalismo quando nós distinguimos no humano a *res cogitans*, a coisa pensante, da *res extensa*, a coisa estendida. Nosso corpo e as experiências que fazemos têm realmente uma dimensão, uma extensão, uma superfície, um volume e um peso, sensação proprioceptiva que é, na maior parte das vezes, anulada, ignorada, de tal modo nos identificamos com o sentido imanente. Seríamos o que sente nossa pele, pois somos essa pele única – como o atestam notadamente as impressões digitais –, e sua fina membrana nos liga ao mundo de maneira excessivamente individualizada. Uma vez que o sentir que nós através dela recebemos é a própria imediatez de nosso ser, é meu ser total aqui e agora, a célebre definição de Merleau-Ponty se torna menos misteriosa do que parecia. “Somos feitos do mesmo estofado que o mundo”, ou “da mesma carne que o mundo”, significa essa convivência e aparição originais, pois ao experimentar minha pele sinto e experimento a matéria das coisas e dos seres, desde então inseparáveis sensitivamente do que me proporcionou a superfície, peso e calor que me envolve, membrana que me exterioriza tanto quanto me interioriza.

Em arte, o sensitivo da pele deve, no entanto, ser distinguido do perceptivo, a ordem sensorial não pode se confundir completamente com a ordem perceptual, mesmo quando dela participa. Ao não tocar concretamente as obras, a sensação pelicular é substituída em parte pelo que dela posso imaginar, isso a partir de sensações anteriores realmente vividas, de agora em diante redistribuídas em um conjunto perceptual ampliado – a arte, sua história, o contexto de aparição – onde é preciso que me invente uma apreensibilidade epidérmica. A memória das vivências peliculares é então convocada para preencher o hiato existente entre o háptico e o óptico, o qual suscita antigas sensações ao fazer imaginar novas, no entanto, em última instância, verificáveis. Sublinhemos que nos é impossível imaginar qualquer sensação epidérmica a propósito de uma matéria que nos é apresentada permanecendo intocável, mas que jamais tenhamos experimentado anteriormente. O tato é feito de impressionabilidades sucessivas em nossa carne, mas também sobre toda a nossa pele, sendo que o sensível por contato reside em toda a sua superfície, dobrado e redobrado. A sensibilidade pelicular consiste seguramente em descobertas contínuas, mas, sobretudo, reminiscências, lembranças, evocações constantes, das quais a carícia erótica ou amorosa do outro é o mais poderoso exemplo. É raro que esqueçamos, como para tantas outras experiências sensuais e sensitivas, a pele daquele ou daquela que deu seu corpo.

Isso é sem dúvida o mais frustrante da experiência óptica das obras de arte, porque a imaginação não somente não pode substituir a apreensibilidade



epidérmica como ela não saberia se substituir à dimensão de eros da experiência estética na medida em que é vivida por contato com essa alteridade que representa inevitavelmente o objeto. Frustração ainda maior quando a certa distância o objeto desenvolve uma kinesfera à sua volta, como um halo proxêmico no qual se pode experimentar, como se pudéssemos quase tocá-la, a pele, ao menos a carne, a incorporação do criador. Esse possui seguramente uma pele, uma membrana que o une e o separa do mundo ao seu redor, do outro e de sua carne. Através das manipulações, dos tatos e contatos depositados no objeto e localizáveis pelo olho, depois outra vez transponíveis em valores hápticos, a alteridade não é unicamente aquela, irredutível, do objeto inventado, ficcional e imaginado, é igualmente o traço do outro incorporado no objeto. É surpreendente que quando estamos suficientemente próximos da obra, nós experimentamos como que o toque do outro, e, através desse tato materializado diversamente no objeto, como que sua pele. O gestual facilmente visível sobre as superfícies das obras de arte testemunha os diferentes graus de tatilidade, de engajamento epidérmico, carnal, mais ou menos leve, violento ou doce. Isso é de resto válido para as películas de filmes cinematográficos e fotográficos, mesmo dos vídeos, o grão da imagem na tela ou no papel que pode igualmente ser experimentado, os próprios termos da película ou do grão que pertencem, de resto, ao domínio do vocabulário dermatológico. Se, de fato, “o que há de mais profundo no homem é a pele”, então todas essas superfícies, películas, camadas que recobrem e que são as obras de arte em parte guardam o traço dessa profundidade, fazendo mesmo com que se manifeste. Como que virando a pele sobre si mesma, fazendo com que a obra de arte proporcione uma relação de reversibilidade carnal em que não toco o objeto, mas na qual é antes ele que vem ao meu encontro e me toca. “Ser tocado” por uma obra consiste metaforicamente em ser tocado pela alteridade do objeto e daquele ou daquela que nele se encontra inscrito indiretamente ou na superfície, mas de modo que a pele dos seres e das coisas seja também essa materialidade, sem a qual nosso imaginário seria insensível à sua pele.

Tradução: Daniela Kern

